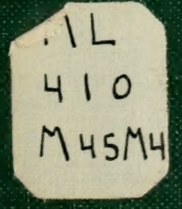

ML
410
M45M4



UN COMPOSITEUR VALENCIENNOIS

EDMOND MEMBRÉE

IMPRIMERIE CENTRALE DE L'OUEST
56-60, rue de Saumur
LA ROCHE-SUR-YON
(VENDÉE)

LÉON MENTION

UN COMPOSITEUR VALENCIENNOIS

EDMOND MEMBRÉE

1820-1882

MÉLODIES

PAGE, ÉCUYER, CAPITAINE. - FRANÇOIS VILLON

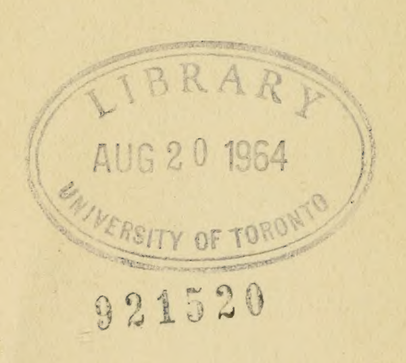
ŒDIPE-ROI. - LA FILLE DE L'ORFÈVRE. - L'ESCLAVE

LES PARIAS. - FREYGHOR. - COLOMBA



PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33

1908


LIBRARY
AUG 20 1964
UNIVERSITY OF TORONTO

A

MADAME EDMOND MEMBRÉE

A

MADAME CHAUVEL-BIZE,

NÉE MARGUERITE MEMBRÉE

Très respectueux hommage

UN COMPOSITEUR VALENCIENNOIS

EDMOND MEMBRÉE

I

Edmond Membrée. — Sa famille. — Premières études. — Il est reçu au Conservatoire. — Ses succès. — Les temps difficiles.

Deux amis de la musique devisaient joyeusement au coin du feu, quand l'un d'eux avise, émergeant de la corbeille à papier, un chiffon à demi-froissé recouvert de quelques portées de musique. Il se met à fredonner négligemment les premières mesures, puis bientôt il s'anime, pousse son camarade au piano, l'oblige à compléter l'accompagnement, à improviser des accords et, quand l'œuvre est sur pied, il la reprend à pleine voix et l'emporte triomphant, pour la faire entendre sur un plus grand théâtre.

Celui qui avait opéré ce sauvetage, c'était le ténor

Roger, le musicien son ami, le compositeur Edmond Membrée, et le morceau tiré du néant, c'était la fameuse ballade « *Page, Écuyer, Capitaine* » qui allait faire le tour de l'Europe, populariser le nom d'un artiste encore inconnu la veille, mais aussi — par un injuste retour des choses — faire oublier toute une vie d'efforts méritoires, tant d'œuvres de haute portée, tant de superbes envolées vers le grand art !

Travailler quarante ans à se faire un nom, composer des œuvres qui, de l'aveu de vos rivaux et de vos pairs, vous assurent une place distinguée parmi les maîtres de l'école française, et n'être jamais, pour le grand public, que l'auteur d'une ballade, tel fut le lot que l'ironie du sort réservait au compositeur valenciennois. Nous espérons démontrer qu'il méritait mieux.

Edmond Membrée est né à Valenciennes, le 14 novembre 1820. Son père, alors âgé de vingt-cinq ans, exerçait l'état de menuisier, 2, place de Neubourg. Sa mère, née Sophie Pamelard, un peu plus âgée que son mari, était originaire de Denain.

Peu de temps après la naissance de son fils, M. Membrée alla s'établir dans la maison si connue



La maison du Prévôt
où Membrée passa ses premières années.

de nos compatriotes, la maison du Prévôt, qui fait l'angle de la rue Notre-Dame et de la rue de Paris. C'est là que l'enfant passa ses premières années, jusqu'au jour où son talent précoce le fit admettre au Conservatoire de Paris.

Il suivait les cours de la pension tenue par M. Loriaux, rue Capron, mais ses études furent interrompues de bonne heure et ne dépassaient guère le niveau de l'enseignement primaire. Par là, Membrée ressemble à presque tous les grands artistes de notre pays. C'est au plus profond des couches populaires que l'arbre généalogique de l'art valenciennois va plonger ses racines. Membrée a été, comme Carpeaux et tant d'autres, un « autodidacte ». Plus tard, par ses lectures, par le contact avec les intellectuels et les gens du monde, il s'est peu à peu assimilé ce qui lui manquait. Il avait, du reste, bien profité de ses trop courtes études. Ses lettres de jeunesse sont nettes, correctes, d'une rédaction simple et facile. C'est l'œuvre d'un esprit droit et d'un bon cœur.

Tout jeune, l'enfant avait montré d'heureuses dispositions pour la musique. Il avait reçu les leçons de M. Risse, dont le nom revient souvent dans sa correspondance et auquel il garda toujours une affectueuse reconnaissance.

C'est M. Risse qui encouragea la vocation de son élève, qui lui parla du Conservatoire et qui vint, un jour, déclarer à la famille, avec une bonhomie naïve et charmante, qu'il avait appris à l'enfant tout ce qu'il savait et qu'on devait désormais lui donner d'autres maîtres.

Mais il fallait un instrument de travail à ce compositeur naissant, et la famille Membrée n'était pas riche. C'est le père qui, sur son établi de menuisier, voulut fabriquer la caisse qui renferma le premier clavier. C'est sur ce meuble fruste, équarri par les rudes mains de l'artisan, que les doigts du futur artiste ébauchèrent leurs premiers accords. « Quel piano, disait-il plus tard! C'était abominable, mais je donnerais bien cher pour l'avoir. »

En novembre 1833, Edmond Membrée est admis au Conservatoire de Paris. Il a treize ans à peine. C'est encore un enfant plutôt qu'un jeune homme, et il faut qu'il commence déjà sur le pavé de la grande ville la lutte pour la vie et pour la gloire. Mais il est plein de courage et d'énergie. Contre les petites misères de l'existence, il a la grande ressource des jeunes :

L'illusion féconde habite dans mon sein :
J'ai les ailes de l'espérance.

Il suit avec un zèle remarqué les leçons des meilleurs maîtres, de Dourlen pour l'harmonie, de Carafa pour la composition, d'Alkan pour le piano. Faisons une place à part à ce dernier. A côté de certains professeurs qui n'estimaient leurs élèves qu'au prix des répétitions qu'ils pouvaient prendre, Alkan recueillit l'enfant chez lui, lui assura le vivre et le couvert et lui donna des leçons par-dessus le marché. Il lui avait trouvé un tempérament d'artiste, et il voulait en faire quelqu'un.

Bon fils et bon Valenciennois, tel il se montre dans les lettres qu'il écrit à sa famille pendant ces premières années de travail. Elles respirent une saine odeur de terroir. C'est avec une tendresse émue que l'enfant parle des siens, des sacrifices qu'ils se sont imposés pour lui, de l'heure prochaine où il pourra leur prouver sa reconnaissance. Quelle joie naïve quand il trouve, à côté de son linge qu'on lui blanchit à Valenciennes, entre « ses bas rempiétés » par les mains maternelles, quelque belle tranche de pain d'épice qui arrive en droite ligne de la foire, ou une bouteille d'hydromel préparée par les soins de la tante Désirée. Quel dommage qu'on n'ait pu y joindre les bonnes moules que l'oncle Masson accommodait de façon si appétissante, ou encore la

« guiguitte » exquise que l'oncle Rapart lui faisait boire dans une assiette de bois !

Au Conservatoire ses heureuses dispositions trouvaient bientôt leur récompense. En 1834, il obtient un second prix de solfège. Il échoue au concours de de 1835, mais il prend sa revanche en 1836, où il enlève son premier prix sur cinquante concurrents. Cette année 1836 devait lui apporter aussi la triste rançon de ses succès. Son père est emporté dans la force de l'âge par une attaque de choléra. Il faut vendre les meubles et le matériel du pauvre menuisier, et c'est dans ce moment de détresse que disparut sans doute le modeste piano des débuts dont, plus tard, l'artiste arrivé ne cessait de regretter la perte. Mme Membrée dut aller ouvrir au coin de la place Saint-Waast une petite épicerie qui suffisait à peine à la faire vivre.

La pension de 1.200 fr. que la ville de Valenciennes avait accordée au jeune Membrée en 1834, lui fut maintenue pendant cinq ans, jusqu'en 1839. Mais, à la sortie du Conservatoire, il fallait vivre et, dénué de toutes ressources personnelles, Membrée connut les jours pénibles, la course au cachet, les leçons mal payées qui ne lui assuraient pas toujours le pain quotidien. Dieu sait pourtant s'il se contente

de peu ! Il nous raconte, comme une bonne aubaine, qu'il fut reçu et hébergé quinze jours dans un château des environs de Paris. Il donnait deux leçons par jour et, au moment du départ, on lui mit un billet de cent francs dans la main. Dans ces heures difficiles, cent francs pour lui c'était une petite fortune. Au moins, ces cent francs étaient-ils entrés dans sa bourse. Mais un autre jour qu'il était parvenu, par l'entremise d'un chanteur, à vendre deux mélodies pour la même somme, les cent francs restèrent entre les mains de l'intermédiaire.

Dans cette période de sa vie, Membrée connut la faim et il connut le froid. « Je me rappelle, dit-il, un certain hiver où, n'ayant qu'un lit de sangles sans matelas, j'avais mis sur mon unique couverture tous les cahiers de musique que j'avais composée, afin de me réchauffer un peu. Je vis bien, ce soir-là, que je ne serais jamais un compositeur de musique légère. »

II

Premières mélodies. — Sa liaison avec Roger. — La croisade contre la romance. — Dans l'atelier de Gérôme. — La ballade romantique. — « Page, écuyer, capitaine. »

C'est vers 1840 que Membrée se mit à composer quelques-unes de ces mélodies qu'on retrouve aujourd'hui dans le recueil de l'éditeur Heugel. L'une des premières en date, le *Pêcheur et l'Ondine*, écrite sur la ballade de Schiller et poétiquement traduite par Henri de Latouche, attira l'attention sur le jeune compositeur. Elle fut suivie de toute une série fort remarquable, *Dors, mon enfant*, *Le rêve du poète*, *Jalouse de la lune*, *La fée mignonne*, *Je veux aimer toujours*, et ces compositions éveillaient alors des impressions toutes nouvelles. On

retrouvait dans ces petits poèmes musicaux, avec une grande simplicité d'expression, la grâce tendre, rêveuse et mélancolique qui avait fait la fortune des Lieder de Schubert.

Au cours de ses études musicales, Membrée avait eu la bonne fortune de trouver un interprète de premier ordre et un ami des plus sûrs. Le ténor Roger était son camarade au Conservatoire. Il avait enlevé en 1837 les deux premiers prix d'opéra et d'opéra-comique, et très vite il était devenu la coqueluche des salons. Le ténor Nourrit avait mis Schubert à la mode. « Roger, dit un contemporain, plante hardiment la tente de Membrée dans tous les concerts où son concours est demandé. » Avec la fougue et la foi enthousiaste des jeunes années, ils commencent tous deux, le compositeur et l'artiste, une brillante croisade contre la romance mièvre et sentimentale qui régnait sans partage dans les concerts et soulevait des tempêtes de bravos. « Membrée, dit un critique, se dégage de toute tutelle, il rompt avec le passé. Il rejette les formes connues, il repousse les choses convenues, et il n'écoute que la voix qui bat dans son cœur. »

Parfois, le jeune compositeur était lui-même son propre interprète. Sa voix n'était pas très forte,

mais d'une pureté, d'une douceur incomparables. Habilement conduite, elle trouvait tout de suite le chemin du cœur. « Quand il exprime un sentiment tendre, écrit un de ceux qui l'ont entendu, son organe s'enveloppe d'un voile transparent et léger dont les trames tremblotantes laissent facilement apercevoir la pensée intime du compositeur. »

Les salons littéraires lui ouvrent leurs portes. Il se fait entendre chez Jules Sandeau, devant Ponsard et Emile Augier. Il est de toutes les soirées musicales qui se donnent dans l'atelier de Gérôme.

C'est là qu'on exécute pour la première fois sa musique de chambre, ses trios et sa cantate *Polyphème et Galatée*, très appréciée par Berlioz, et dont on louait à la fois l'orchestration vigoureuse et l'inspiration pure et fraîche comme une églogue de Virgile. De ces soirées chez Gérôme, Jules Sandeau nous a laissé une impression bien vivante : « Pendant qu'assis au piano, il (Membrée) nous tenait tous suspendus à ses lèvres, je voyais sa tête qui se détachait sur le joli tableau de la *Naissance de Pindare*. Je regardais en même temps cette tête douce et puissante, les Muses dansant autour du poète qui vient de naître, et je me disais que ce jeune homme avait dû voir, lui aussi, les Muses sourire à sa nais-

sance, et qu'à coup sûr, l'Harmonie et la Mélodie s'étaient assises auprès de son berceau. »

La renommée du jeune compositeur n'a pas encore franchi le seuil des salons et des cénacles d'artistes, mais il y règne déjà en maître. Son étoile naissante fait pâlir l'étoile des auteurs de romances les plus à la mode vers 1845, Loïsa Puget, Paul Henrion, Edouard Plouvier. On lui reproche — ce dont on le louerait aujourd'hui — le soin qu'il apporte à soutenir par la trame serrée de l'orchestration le dessin de la mélodie. « Heureux jeune homme ! lisons-nous dans un journal du temps, les alouettes vont lui tomber toutes rôties. On lui amène au piano des chanteurs pour interpréter ses œuvres, des femmes pour l'applaudir, des écrivains pour le faire connaître, des auteurs pour lui donner des poèmes. Avouez qu'il est né sous une heureuse étoile, sous l'étoile de Gustave Roger. »

Peut-être qu'à leur tour aujourd'hui ces mélodies de salon ont eu le sort de toutes ces œuvres un peu fragiles qui, plus que toutes les autres, ont à subir les caprices de la mode qui passe. Elles portent sans doute la date des costumes du temps, mais, comme dans les portraits de nos aïeules, on se plaît encore à y retrouver des grâces à peine fanées

et comme le discret parfum d'un bouquet desséché.

Bientôt, du reste, des salons où elle brillait déjà, la réputation de Membrée allait descendre dans la rue et conquérir le grand public. C'est l'année 1847 qui vit éclore « *Page, écuyer, capitaine.* » Cette ballade, vendue cent cinquante francs par l'auteur, rapporta très vite une vingtaine de mille francs à celui qui eut l'esprit de l'éditer.

Aucune œuvre ne se ressent plus de l'influence du temps. C'est le type achevé de la mélodie romantique. Le romantisme, en effet, rejetant l'inspiration gréco-latine des classiques, a, de préférence, été puiser à ces trois sources : le Moyen âge, la Renaissance et les littératures étrangères. Examinons dans leur ensemble les compositions de Membrée ; tous les sujets qu'il a traités — à part une seule et brillante exception, *Œdipe-Roi* — reflètent les mêmes inspirations.

« *Page, écuyer, capitaine* », c'est la trilogie du Moyen âge ramassée en quelques portées de musique. La vie de château, les cours d'amour, la guerre, le donjon féodal, le cliquetis des lances, les bannières qui claquent au vent, toute une époque ressuscite sous la baguette magique du compositeur, avec ses traits à la fois rudes et tendres, vio-

lents et chevaleresques. Tous les arts sont solidaires et justifient la belle image antique des Muses qui se tiennent par la main. « *Page, écuyer, capitaine,* » c'est l'écho qui répond aux œuvres littéraires des grands romantiques, au *Capitaine Fracasse* et à *Notre-Dame-de-Paris*.

Cette fois, Membrée avait touché la fibre des foules. Son poème circulait dans les boutiques et les ateliers. Un jour, il entendit des maçons qui le chantaient du haut de leur échafaudage. Il sentit, ce jour-là, le premier frisson de la popularité. Mais son ambition visait plus haut et plus loin. Les artistes, comme les papillons, sont attirés par les feux de la rampe. Maintenant que ses mélodies l'avaient tiré de l'obscurité, c'est au théâtre qu'il allait demander la consécration de sa naissante renommée.

III

A Compiègne. — Un premier début. — François Villon à l'Opéra. — L'Œdipe-Roi. — Les beaux jours de l'opérette. — Œdipe-Roi à Orange. — La revanche du grand art.

Dès 1852, Membrée présentait à l'Opéra son premier manuscrit. Le manuscrit fut reçu étiqueté, classé, empilé sur d'autres, en attendant ceux qui devaient s'entasser sur lui. Notre compositeur partageait le sort de tous les jeunes débutants qui tournent dans ce cercle vicieux : On ne les joue pas, parce qu'ils ne sont pas connus, et ils ne sont pas connus, parce qu'on ne les joue pas.

En vain, l'auteur impatient frappait à la porte de ses protecteurs. En vain le plus fidèle et le plus enthousiaste de ses interprètes, le ténor Roger, se portait garant du talent de son ami, l'œuvre de Mem-

brée sommeillait dans la poussière. Roger, en 1855, était allé donner des représentations en Allemagne et en Russie. De Cracovie, où lui arrivaient les doléances du compositeur, il écrivait cette lettre suggestive, mais peu encourageante :

« C'est à moi, l'exilé, à vous demander protection. Je vous la donne par ici tant que je peux. J'ai fait baigner votre « *Ondine* » aux flots de la Sprée, de l'Elbe et de la Vistule. Votre vieux « *Capitaine* » a raconté ses amours royales aux reines de Hanovre et de Prusse. Une fois que vous m'aurez envoyé votre « *Collier d'argent* », c'est un bijou que je ferai porter à tout le monde.

« Mais quant à votre opéra, à quoi vous a servi ma protection ? A m'éloigner de Paris et à vous éloigner de l'Académie impériale.

« De quoi me mêlais-je, Mécène malavisé ? Un artiste, un chanteur qui se prend d'amour pour une belle œuvre, pour un talent naissant, qui s'y intéresse et qui les recommande ! Mais un opéra à protéger, mon cher, ce n'est pas l'affaire d'un musicien, c'est celle du Ministre des Travaux publics ou des Cultes, celle du chef de division de la Cour des Comptes ou de la ferme des Tabacs.

« Je ne crois pas ma rentrée prochaine, car si

l'Opéra se trouve joli comme il est, je me trouve parfaitement bien où je suis...

« Rencontre bizarre ? Savez-vous ce que j'entends en ce moment, pendant que je vous écris? Vos « *Chansons d'amour* », fort bien chantées, ma foi, par un comte polonais, qui est venu de ses terres pour m'entendre, mais que je ne connais pas le moins du monde. Je colle mon oreille à la serrure. Sa femme l'accompagne comme un ange, et je leur crie un gros bravo tout mouillé de larmes. Ils m'ont rendu la Patrie pour cinq minutes. Vous voyez donc bien que vous allez plus loin que vous ne pensez. »

Mais ces succès lointains ne le consolaient pas. Qu'il aurait volontiers donné et ses « *Chansons d'amour* » et son « *Page, écuyer, capitaine* » pour une heure de représentation à Paris sur une scène lyrique !

Un moment vint où il crut toucher le but. Roger, accompagné du compositeur, avait été faire entendre le poème populaire devant la Cour, à Compiègne, où il avait soulevé le plus vif enthousiasme.

A la fin de la soirée, l'empereur se fit présenter Membrée et lui demanda s'il avait beaucoup de morceaux de cette valeur.

« Mon Dieu, oui, répondit Roger qui allait au-de-

vant de la modestie du compositeur. Nous avons même un grand opéra sur le chantier. Mais il nous faudrait une petite protection.

— Si la mienne peut vous suffire, dit l'empereur.

— C'est tout juste celle dont nous n'osions vous entretenir. »

Enfin en 1857 Membrée voit pour la première fois son nom sur l'affiche du théâtre. On joue à l'Opéra sa première œuvre musicale, *François Villon.* Le livret avait été écrit par Got qui, bientôt, allait se placer au premier rang des artistes du Théâtre-français. A côté de l'admirable comédien, il y avait en Got un érudit et un lettré. Il avait fait de fortes et brillantes études en vue du professorat, et ce n'est pas seulement au Conservatoire, c'est à l'Ecole normale supérieure qu'il devait enseigner, sur la fin de la vie, et laisser le souvenir d'un professeur de diction sans rival.

Le « *Villon* » de Got, n'est pas tout à fait celui de l'histoire. Ce n'est pas le jeune écolier tapageur et sans scrupules que la soif des aventures, autant que la misère, a jeté dans la compagnie des malandrins avec lesquels il a tant de fois frisé la potence. C'est un Villon romantique et mélancolique, qui a reçu dans son cachot les consolations d'une bohé-

mienne nommée Aïka. La jeune fille l'aime, malgré ses cinquante ans, mais Villon, généreux, refuse de faire partager sa vie d'aventures à cette trop crédule enfant.

Un de nos concitoyens les plus distingués, un des fondateurs de l'*Union valenciennoise*, Louis Auvray, qui avait pu assister à cette première, résumait ainsi ses impressions :

« M. Membrée a justifié, dans cet opéra en un acte, la renommée dont il jouit depuis longtemps dans le monde musical. Il a fait preuve de talent, et l'attente générale a été satisfaite. Les grands airs, les duos sont écrits avec ce sentiment que M. Membrée a su mettre dans toutes les charmantes compositions qui ont établi sa réputation dans le monde parisien. Mais ce sont surtout les chœurs qui ont été remarqués et applaudis. L'orchestration de cette partition est riche, brillante, et témoigne de la science de l'auteur, science qu'il pourra développer davantage encore, à l'avenir, dans un sujet plus vaste et plus dramatique. »

Hélas ! ce sujet plus vaste et plus dramatique languissait depuis le commencement du second empire dans les cartons du directeur de l'Opéra et il n'en devait pas sortir de si tôt !

Pourtant une circonstance imprévue allait permettre à Membrée de se produire sur une autre scène. Jules Lacroix venait de faire représenter au Théâtre-français une des œuvres immortelles du génie grec. Il avait osé remettre Sophocle au répertoire, et son *Œdipe-Roi* avait vaillamment soutenu la comparaison avec les grandes œuvres dramatiques de tous les temps. Au lieu de ces traductions arrangées et accommodées au goût du jour, de ces « belles infidèles » auxquelles nous avaient habitués des littérateurs, moins curieux de nous faire admirer l'art antique que le leur, nous nous trouvions en présence d'un homme sincère qui se contentait de découvrir la statue antique, en s'effaçant modestement derrière elle, pour n'en laisser voir que la sublime beauté.

Mais qu'est-ce que la tragédie grecque, sans les chœurs, les chants religieux des suppliants, les évolutions rythmées autour de la thymèle ? Musique, poésie, danses ou marches sacrées, tout se tient dans le théâtre antique, tout concourt au sentiment religieux que le drame devait naturellement éveiller dans l'âme des foules. Cette union intime des Muses sœurs, cette eurythmie inséparable de la tragédie grecque, Eschyle, Sophocle et Euripide la prati-

quaient deux mille ans avant que les wagnériens n'eussent inventé le drame lyrique. Mendelssohn avait restitué les chœurs d'*Antigone*. C'est à Membrée qu'échut la tâche glorieuse et difficile de collaborer avec Sophocle, à travers la traduction transparente et sincère de Jules Lacroix.

Peu de drames ont la sublime grandeur d'*Œdipe-Roi*. Jouet de l'implacable fatalité, le roi de Thèbes, à son insu, a tué son père et épousé sa mère. Pour châtier le parricide et l'inceste, Apollon a déchaîné la peste sur la cité. Devant les supplications de son peuple, Œdipe lance de terribles imprécations contre le criminel, sans se douter qu'un peu plus tard elles vont se retourner contre lui. Pour le salut de son peuple, c'est lui qui fera l'enquête et qui sera le justicier. Mais plus il avance dans ses recherches, plus l'horrible vérité se découvre, non pas brusquement, mais par une gradation insensible qui fait haleter tous les cœurs. Il interroge Jocaste — à la fois sa mère et sa femme. Il presse de questions le devin Tirésias, puis un vieux serviteur qui a survécu au meurtre de son père. Le voile est déchiré. La fatalité a été la plus forte, c'est lui le meurtrier innocent, l'inceste involontaire, objet d'horreur et de pitié tout ensemble pour les dieux et pour les hom-

mes. Jocaste se pend de désespoir. Œdipe se crève les yeux, quitte à jamais le palais de Thèbes, pauvre vieillard errant que poursuivent les Erynnies et qu'un seul être au monde aura le courage de guider et de plaindre, sa fille Antigone.

Tous les critiques du temps sont d'accord au moins sur un point, la parfaite harmonie entre le texte du poète grec et la musique du compositeur français.

« Ou je me trompe fort, écrivait l'un d'eux, ou M. Membrée a composé la musique sur le texte grec lui-même. Je suis même porté à penser que, pour en saisir mieux l'harmonie, il se le sera fait lire par quelque Grec, avec cette douce prononciation qui est presque une musique et dont la prononciation barbare de nos collèges ne saurait donner aucune idée. »

Et pourtant, comme nous l'avons dit plus haut, Membrée avait quitté l'école primaire à douze ans, sans autre bagage que les connaissances élémentaires qu'on y donnait. Il n'avait jamais fréquenté le collège, jamais abordé, par conséquent, l'étude des langues anciennes. Comment donc avait-il pu s'élever ainsi, d'un coup d'aile, à l'intelligence profonde du drame grec et trouver, pour le soutenir, des inspira-

tions musicales aussi heureusement adaptées au sujet? N'est-ce pas précisément parce que, se révélant à lui sur le tard, sans avoir été défloré par l'étude aride des textes ou les admirations de commande de l'éducation classique, l'art grec lui apparaissait, à l'âge d'homme, dans tout l'éclat de sa fraîcheur et de son éternelle jeunesse ?

Quand le rideau se lève, la peste est à Thèbes et l'on aperçoit la foule des suppliants, tendant, selon le rite consacré, des palmes vers le palais du roi. Ces plaintes, l'orchestre les traduit par des notes sombres auxquelles succède un chant de violons plein de caractère qui reviendra comme un leitmotiv dans tout le cours de la pièce. On sent courir, dans ces notes sourdes, la désolation, le lamento de tout un peuple. Les chœurs sont déclamés, discrètement soutenus par des tenues de cor anglais ou des arpèges de harpe.

Une marche d'orchestre annonce au deuxième acte l'entrée du devin Tirésias. Un rythme obstiné, fatal, déroule ici de lugubres harmonies parfaitement appropriées aux sentiments qu'il s'agit d'entretenir dans l'âme du spectateur.

Au troisième acte, se développe, pour soutenir la déclamation des strophes, une mélopée dans le

mode lydien, avec intermèdes d'instruments à vent.

C'est au son d'une prière en forme de marche que commence le quatrième acte. La sonorité des violoncelles à qui est confié le chant donne à toute cette partie un accent de profonde et religieuse gravité. C'est là que se trouve la si curieuse pastorale sur le hautbois destinée à annoncer l'entrée du berger et à évoquer, par une gracieuse réminiscence, l'enfance d'Œdipe sur le mont Cithéron. Riante image qui repose de tant d'horreurs, au moment où va se produire la catastrophe !

Nous voici au dernier acte. Jocaste s'est suicidée. Œdipe, les yeux crevés et sanglants, courbé sous le poids de la fatalité, descend lentement les marches de son palais. L'angoisse est ici à son comble, et nous atteignons véritablement le sommet de la douleur humaine. Le chant principal est confié aux altos et aux violoncelles, avec des tenues dans les clarinettes et les bassons. Dans cette marche évocatrice des douleurs de l'exil, les instruments à cordes font entendre une plainte douloureuse, accompagnée par de lugubres harmonies et dont, selon l'expression d'un critique, on ne peut faire un plus grand éloge qu'en disant qu'il accompagne dignement la situation, une des plus terrifiantes qu'ait jamais

vues le théâtre, en aucun temps et en aucun pays.

Comment donc, en dépit de toutes ces beautés, *Œdipe-Roi* n'a-t-il pas eu, en 1858, le succès qu'il a retrouvé depuis? Sans doute certains détails de mise en scène avaient été par trop négligés. L'orchestre, à cette époque, était à sa place ordinaire et couvrait souvent de ses sonorités trop vives les paroles des artistes ou les déclamations des coryphées. « Nous voulons bien entendre la musique de M. Membrée, écrivait Clément Caraguel, mais nous ne voudrions rien perdre des strophes de Sophocle. Et comme, après tout, Sophocle est un ancien, beaucoup plus ancien même que M. Membrée, il me semble que celui-ci pourrait lui céder le pas. »

Mais la vraie cause de la froideur du public, c'est qu'à ce moment l'opérette avait envahi la scène. On n'avait d'yeux et d'oreilles que pour les bouffonneries ou les parodies burlesques d'Offenbach. Cette société en liesse, qui sifflait le *Tannhæuser* et qui traitait de « rengaine » la tragédie classique, ne voulait connaître l'antiquité que par les flons-flons de la *Belle-Hélène* et d'*Orphée aux Enfers*, élevés au rang de chefs-d'œuvre par la mentalité des jouisseurs du temps. Chaque époque a le théâtre qu'elle mérite. Dans cette ronde échevelée qui entraînait toutes les

duchesses, grandes ou petites, que pouvaient ceux qui avaient placé plus haut leur ambition d'artiste? Laisser couler le flot du mauvais goût public, laisser s'achever ce carnaval des dieux et attendre avec confiance l'inévitable revanche de l'idéal et du grand art.

L'heure est venue. En 1881, la reprise d'*Œdipe-Roi*, avec Mounet-Sully, qui peut-être a trouvé là sa plus belle création, fut en même temps un triomphe et une réparation. On avait, cette fois, donné le plus grand soin à la mise en scène. Le vœu exprimé par Grétry, un siècle avant la construction du théâtre de Bayreuth, se trouvait réalisé. L'orchestre, invisible et présent, se trouvait caché dans un décor superbe derrière le théâtre d'Apollon. Cette musique discrète et lointaine qui soutenait, sans l'étouffer maintenant, le plus poignant des drames, ce peuple prosterné, les mouvements rythmés des chœurs, la plastique des artistes donnèrent un ensemble d'une émouvante grandeur qui réalisa vraiment la symphonie de tous les arts. La critique, d'une seule voix, applaudit à cette restauration superbe. Et combien plus grandiose encore, la représentation qui fut donnée plus récemment au théâtre d'Orange, sur cette scène envahie par le figuier et la vigne, sous ce ciel du

midi, dans un décor évocateur de la Grèce antique !

A la même époque, par une malicieuse ironie des choses, pendant qu'on remettait *Œdipe* à la scène, on essayait de reprendre ailleurs ces opérettes qui avaient eu tant de succès sous l'empire et donné à leurs auteurs l'illusion de la célébrité. Et elles tombaient à plat devant les railleries ou l'indifférence d'une génération nouvelle. Où donc la *Belle-Hélène ?* Où donc *Orphée aux Enfers ?* Où les petites duchesses d'antan ? Elles sont allées rejoindre les modes du second Empire. La gloire des maîtres de l'opérette a disparu avec la crinoline. La plupart de leurs œuvres ont repris la place qu'elles garderont désormais dans les compositions pour bals publics, entre les quadrilles de Strauss et les valses de Métra.

« Je ne sais, disait un critique, en 1858, quel sort est réservé à l'*Œdipe-Roi*, mais les paris sont ouverts. Dans dix ans, la Comédie-Française jouera-t-elle l'*Œdipe* de Voltaire ou la traduction de M. Jules Lacroix ? » — « Il faut espérer, disait un autre, que l'*Œdipe* de M. Jules Lacroix restera définitivement au répertoire. » Après un demi-siècle, c'est au dernier que la postérité a donné raison.

IV

« La fille de l'Orfèvre » au Casino de Bade. — Au pays natal. — Les mésaventures de « l'Esclave ». — Les caprices d'un directeur. — « L'Esclave » au Théâtre-lyrique. — L'incendie de la Commune. — On émigre salle Ventadour. — Le livret et la partition.

En attendant que son œuvre maîtresse vît le jour à l'Opéra, Membrée avait fait représenter au Casino de Bade une petite bluette, *la Fille de l'orfèvre*, traduite par Foussier et Leroy d'une ballade de Uhland. La fille d'un orfèvre a donné son cœur à un étudiant qui est en réalité un gentilhomme, le comte Habert. Au retour de la croisade, le comte vient chez l'orfèvre, sous prétexte d'acheter des bijoux pour une rivale. Mais ce n'est qu'une épreuve en vue de s'assurer la fidélité de celle qu'il n'a cessé

d'aimer. L'orchestration et les chœurs avaient été particulièrement remarqués. A cet égard, Membrée était toujours en avance sur son temps.

Dans les loisirs que lui laissaient ses travaux personnels et ses leçons, Membrée revenait de temps en temps donner des concerts dans son cher Valenciennes. Il y reparut notamment en 1848 et en 1851, et il y fit entendre, avec d'autres mélodies, la célèbre ballade qui l'avait rendu populaire. Il amenait avec lui des artistes, ses amis, tantôt le peintre Charles Jacque, un des maîtres de l'école de Barbizon, tantôt Gustave Boulanger, le peintre romantique qui nous a laissé de si vivants portraits de ses contemporains.

Bien rares aujourd'hui ceux de nos compatriotes qui eurent la bonne fortune de l'entendre. Tous s'accordaient à dire, que, si Membrée n'avait pas la voix très forte, il savait admirablement la conduire. Elle était d'un charme inexprimable, à la fois nuancée, moelleuse et prenante.

Puis, peu à peu, les voyages s'espacèrent. Membrée avait perdu presque coup sur coup sa grand'mère et sa mère. Les bonnes tantes qui l'avaient remplacée s'en allaient l'une après l'autre. Ce n'est plus qu'au cimetière qu'il pouvait désormais retrouver les siens.

Nous avons dit que, dès 1852, Membrée avait remis au directeur de l'Opéra le manuscrit de *l'Esclave*. La pièce ne fut jouée qu'en 1874. Qu'était-elle devenue pendant ces vingt-deux ans? L'auteur a raconté lui-même les péripéties qu'elle avait traversées.

L'Esclave était, à l'origine, une tragédie en cinq actes que Foussier avait présentée au Théâtre-français. La pièce avait été reçue *à corrections*, et Foussier allait y faire les retouches demandées, lorsque Got lui proposa de la retirer du Français et d'en faire un grand opéra dont on confierait la musique à un jeune compositeur de ses amis. Les auteurs une fois d'accord, le musicien se mit à l'œuvre. « Je commençai *l'Esclave*, écrit Membrée, exactement le 2 décembre 1851 et la pièce était achevée en 1852. »

Roqueplan venait d'être nommé directeur de l'Opéra. Il prit séparément les auteurs et le compositeur. A Got, il se déclara prêt à accepter la pièce, à condition d'éliminer le compositeur. — Abandonner Membrée ! Jamais de la vie ! s'écria Got. — Que vous êtes enfant ! répondit Roqueplan. — Au compositeur, il donna le conseil de choisir un autre librettiste : « Pour-

quoi ne pas s'adresser au maître du genre, à Scribe lui-même, qui remanierait le scenario en conservant les meilleurs morceaux de la partition ? » — Mais je ne puis, dit Membrée, abandonner ainsi mes collaborateurs. — Que vous êtes jeune ! s'écria Roqueplan.

Sur ces entrefaites, Roqueplan quitta l'Opéra, où il fut remplacé par Crosnier.

« Je vais le trouver, écrit Membrée, et ce brave homme me dit : Je n'ose pas !... Cinq actes !... c'est trop gros. Faites-moi un acte. S'il réussit, je jouerai *l'Esclave* après. Je fis *François Villon*, mais quand on le joua, Crosnier n'était déjà plus directeur, c'était Royer. L'acte réussit, mais Royer, lui, n'avait rien promis. Affaire manquée ! M. Perrin devient directeur. Got le connaissait un peu. Je me fis recommander à lui par Gérôme, pour lequel il avait une grande estime. Je lui fais entendre mon ouvrage qui lui convient. — Je trouve la chose bonne, me dit-il. — Me jouerez-vous ?— Non seulement je *veux*, mais je *dois* vous jouer, car vous êtes un des rares compositeurs de ce temps qui fassiez assez grand pour l'Opéra. Seulement, comme il ne faut pas que ni vous ni moi donnions un coup d'épée dans l'eau, laissez-moi juge du moment où il sera bon de

lancer l'ouvrage, et je vous donne ma parole que je vous jouerai. »

Mais, à ce moment là, il était déjà question de *l'Africaine* de Meyerbeer. Vous vous rappelez les vers de Murger :

Et nous ne serons pas du nombre des heureux
Qui verront jouer l'*Africaine*.

La prédiction devait se réaliser. Quand l'*Africaine* fut enfin représentée à l'Opéra, en 1865, Murger était mort, et Meyerbeer aussi.

Membrée, plus heureux, vivait, mais on continuait à ne le pas jouer. Pour le faire patienter, Perrin lui demandait des remaniements. L'ouvrage était d'abord en cinq actes.

— C'est trop long, disait Perrin. — Et Got travaillait six mois à la réduire en trois.

— C'est trop court cette fois, reprenait Perrin. L'action ne se comprend plus.

— Mais, c'est vous, ripostait Got, qui avez indiqué les coupures !

— Oui, sans doute, mais je ne savais pas ce que cela donnerait. — Il n'y a qu'un homme pour nous arranger çà, c'est Barbier !

Jules Barbier, un des dramaturges les plus fé-

conds du XIXe siècle, l'auteur de *Galatée*, des *Noces de Jeannette*, du *Pardon de Ploërmel*, de *Faust*, était, avec Scribe, le premier librettiste du temps. Il tourne et retourne la pièce, et il finit par la rétablir à peu près telle qu'elle était au début. Mais, au lieu de deux auteurs, désormais elle en avait trois.

Allait-on enfin jouer *l'Esclave* à l'Opéra, maintenant que Barbier y avait mis la main ? Perrin prodiguait les bonnes paroles, mais il continuait à temporiser.

A ce moment, le Théâtre-Lyrique venait d'être transféré au Châtelet, et Martinet en avait pris la direction. On lui soumet la partition de *l'Esclave*, et il l'accepte. On met l'ouvrage à l'étude. On fait la distribution des rôles. Mais alors éclate la guerre de 1870. C'est Paris investi, c'est le bruit du canon qui fait taire tous les orchestres. Les acteurs endossent l'uniforme, et les théâtres se transforment en ambulances.

Enfin, après la tourmente, on se remet à vivre et à espérer. Le Théâtre-Lyrique avait rouvert ses portes, et les répétitions de *l'Esclave* allaient commencer. Mais bientôt, nouvelle bourrasque ! C'est la Commune qui éclate et, avec la Commune, le drame descend du théâtre dans la rue, pour s'a-

chever, sinistre, dans le flamboiement des incendies. Avec tant d'autres monuments plus précieux, le Théâtre-Lyrique devint la proie des flammes.

Jugez de la consternation et du désespoir du compositeur ! Il n'avait aucune copie de son manuscrit. Le seul texte original était dans les dossiers du théâtre. Il court au Lyrique qui n'était plus qu'un vaste bûcher. — « Tout est perdu, lui dit-on, les manuscrits ont été brûlés avec les archives. »

Pourtant un hasard providentiel avait sauvé l'œuvre de Membrée. Seules, les parties détachées et recopiées de *l'Esclave* avaient disparu dans l'incendie. Le manuscrit original était intact. Par un heureux coup du sort, la veille du désastre, le chef d'orchestre, M. Constantin, avait cru remarquer quelques notes douteuses dans les parties d'instruments à vent, et il en avait fait l'observation au copiste en chef. Pour procéder à une vérification dernière, le copiste avait emporté la partition chez lui et l'avait ainsi miraculeusement sauvée. Membrée se jeta dans ses bras : « Mon *Esclave* a bravé tous les obstacles et triomphé de tous les périls. C'est écrit ! Il sera joué. »

Mais le théâtre était brûlé, les artistes dispersés. L'auteur avec son manuscrit dut se remettre en mar-

che et gravir à nouveau les escaliers des directeurs. Il avait repris le chemin de l'Opéra. Mais l'Opéra, qui était alors rue Lepelletier, brûla à son tour et la direction et les artistes émigrèrent à la salle Ventadour. C'est là qu'eut lieu — enfin ! — après vingt-deux ans — la première représentation de *l'Esclave* sous la direction Halanzier, le 21 juillet 1874.

« Ce n'est réellement qu'en France, écrivait à ce sujet un compositeur éminent, Victorin Joncières, où l'on voit des artistes d'un talent reconnu consumer ainsi leur existence en de stériles efforts pour faire entendre leurs œuvres. A l'encontre des peintres, des sculpteurs, des graveurs et des architectes, qui retrouvent chaque année une nouvelle occasion de tenir le public au courant de leurs travaux et de leurs progrès, les compositeurs sont dans l'impossibilité absolue de se faire connaître, si un hasard providentiel, le caprice d'un directeur ou la protection d'un personnage puissant, ne leur vient en aide. Et l'on s'étonne de la pénurie d'œuvres remarquables, on exalte outre mesure le mérite des compositeurs étrangers, en rabaissant celui de nos musiciens français ! »

L'*Esclave* était, paraît-il, à l'origine, une pièce antique dont l'action se passait à Rome. Pour le

rendre plus moderne, sans doute, les auteurs avaient transporté le drame en Russie.

Nous sommes, au lever du rideau, chez le pope Paulus. Il vient de recevoir un ukase du tzar qui, conformément aux traditions du pays, décrète que toute femme libre ayant commerce avec un esclave tombe elle-même en esclavage. Le pope, tout imprégné des souvenirs de la Bible, et qui lisait justement à sa famille le sacrifice d'Abraham, applaudit à cette décision, et cela en dépit des douces remontrances de sa fille Paula :

Mon père, ces esclaves,
Abreuvés de dégoût,
Sont, malgré leurs entraves,
Fils de Dieu comme vous !

Après la lecture de l'ukase, commence la prière du soir. Elle est interrompue par un coup de feu. On frappe violemment à la porte. Ce sont deux fugitifs poursuivis dont l'un est blessé et sanglant. C'est l'esclave, c'est Kaledgi ! Dans une guerre contre les Russes, Kaledgi, prince circassien, a été vaincu et transporté, avec ses compagnons d'esclavage, en Ukraine, dans les domaines du vainqueur, le comte

Wassili. C'est en voulant s'enfuir que ce Spartacus moscovite a reçu une balle dans l'épaule.

On l'accueille avec compassion. Le pope indique aux fugitifs une retraite où ils seront en sûreté. Mais on entend un grand tumulte. Une troupe d'hommes envahit la demeure du pope : à leur tête, superbe, insolent et furieux, le comte Wassili, le fouet à la main.

— « Mon esclave est ici, s'écrie-t-il. Il m'appartient. Il me le faut. »

Le pope résiste au nom des lois de l'hospitalité. Mais le comte qui a remarqué la belle Paula :

« Rends-moi mon esclave ou j'emmène ta fille. »

La fille du pope est perdue, mais l'esclave a tout entendu. Il se montre, et il se livre. Paula, émue de pitié, implore sa grâce et Wassili semble touché :

Ne cachez pas ce front qu'une pudeur touchante
A fait rougir et se baisser.
C'est en votre faveur qu'on pardonne, charmante !

Kaledgi, grâce à Paula, échappera au châtiment. Au second acte, Paula, éprise du prince-esclave, a accepté un rendez-vous sur la lisière d'une forêt. Les deux amants échangent leurs aveux et leurs serments. Wassili chasse l'aurochs avec une suite nom-

breuse, mais la bête furieuse s'est retournée et charge à son tour le chasseur. Seul, Kaledgi ose tenir tête au fauve et le tue. C'est à lui et non au comte que revient l'honneur de cet exploit de chasse. Furieux de se voir éconduit au profit de son esclave, Wassili fait enlever Paula par ses moujiks et la fait conduire dans son palais.

Nous sommes au troisième acte, dans le palais du comte. Il est à table avec ses compagnons. Les têtes sont échauffées, l'orgie bat son plein. On voit défiler les almées et les bayadères. Dans les vapeurs de l'ivresse, les seigneurs russes jouent leurs maîtresses aux dés. Le comte fait amener Paula, quand, au milieu des rires et des provocations, arrivent le pope et Kaledgi.

Paulus, qui s'est plaint au tsar, en a obtenu une ordonnance qui cite le comte Wassili à comparaître devant lui. Wassili, redoutant ce jugement suprême, propose alors, pour s'y dérober, d'épouser la fille du pope. Paula le repousse. Elle jure qu'elle ne sera jamais que la femme de Kaledgi. Mais alors, si elle épouse un esclave, en vertu de l'ukase, elle devient esclave elle-même, et elle appartient de droit au comte Wassili.

Le pope feint d'accepter le mariage de sa fille

et du comte. Mais, à l'exemple d'Abraham, il saura sacrifier sa fille et la poignarder sous les yeux du ravisseur au cours même de la cérémonie.

Ici, se plaçait la scène de l'église, le point culminant du drame. Aux accents d'une marche nuptiale. fort admirée de ceux qui ont eu la bonne fortune de l'entendre, le cortège se déroulait dans la basilique où l'on devait célébrer le mariage. L'ambassade russe eut des scrupules. Il parut dangereux de laisser s'accomplir, selon le rite grec, une cérémonie qui devait, d'après la fiction théâtrale, s'achever dans le tumulte d'une sédition. A ce compte, disait un contemporain, il ne faudrait pas jouer la *Juive* ou le *Prophète*, parce que, dans l'un de ces ouvrages, on voit un cardinal bénir les assistants et, dans l'autre, une procession traverser la cathédrale de Munster. Les convenances diplomatiques furent sauvées et l'acte supprimé. Hélas ! depuis, cette pauvre Russie en a vu bien d'autres, et aujourd'hui, sans doute, elle serait moins susceptible. Mais, en 1874, il fallut remplacer la scène de l'Eglise par la pâle lecture d'un article du code russe qui défendait de procéder au mariage avant la nuit.

C'est justement au milieu de cette nuit qu'éclate la révolte des esclaves circassiens préparée par

Kaledgi dès le second acte. Une lutte terrible s'engage entre eux et leurs oppresseurs. Mais les moujiks du comte Wassili l'emportent. La fusillade cesse, la sédition est vaincue. A travers les rues encombrées de cadavres, entre les maisons incendiées qui s'écroulent, Paula, drapée dans de longs voiles blancs, cherche le chef des révoltés, Kaledgi. Elle le retrouve au premier rang de ceux qui sont tombés, meurtri, frappé à mort, un tronçon d'épée dans la main. Il dit un dernier adieu à l'amour et à la vie, et il expire sous les yeux de Paula désespérée, qui se poignarde sur son corps.

Quand le comte Wassili triomphant vient réclamer sa proie : « Prends-la ! » dit le vieux pope, en lui montrant le cadavre.

Quelques journaux du temps ont critiqué le livret de *l'Esclave*. Ces critiques, à mon avis, ne semblent pas très bien fondées. Dans toutes les parties de l'œuvre, on sent la main experte d'hommes habitués à faire du théâtre. La pièce est bien venue, solidement charpentée. Les scènes capitales ingénieusement préparées et habilement conduites. Elle est écrite sans doute dans le style romantique à la mode, il y a quarante ans, et qui, par suite, a passablement vieilli. Mais, à côté des banalités

inhérentes au genre lui-même, on y trouve des vers vigoureux et charmants, et l'ensemble a plus de tenue et de correction que les trois quarts des opéras de Scribe. Et lorsqu'à ces qualités un livret joint le mérite d'offrir au compositeur des situations musicales et de lui permettre de donner toute sa mesure, que pourrait-on raisonnablement lui demander de plus ?

Quant au compositeur, a-t-il trahi les espérances que faisaient concevoir ses débuts ? Tous les critiques contemporains reconnaissent hautement ses mérites. « L'imagination de M. Membrée, écrit Victorin Joncières, est d'une extrême fécondité. Sa phrase mélodique est toujours d'un contour agréable et d'une grande clarté. Il écrit bien pour les voix, et ses ensembles sonnent vigoureusement. »

Reyer, dans sa chronique musicale, donnait à peu près la même note : « Membrée, écrivait le futur auteur de *Sigurd*, est un compositeur de talent qui s'entend au maniement de l'orchestre et à l'accouplement des voix. Les ensembles ont une grande puissance dramatique, les chœurs de belles sonorités. L'instrumentation est traitée avec une habileté réelle. Une couleur tendre et poétique se répand sur tout l'ouvrage qui renferme des passages tout à fait remarquables. »

On s'accorde à reconnaître que, dans le conflit déjà engagé entre l'école italienne et l'école allemande, Membrée a su rester lui-même. « Il est wagnérien, dit un des mieux informés, si c'est l'être que de savoir noter la déclamation, poursuivre et développer un motif dans le dialogue et donner au récitatif la vie et la puissance dramatiques. Mais il est un Italien et un émule de Verdi si c'est l'être que d'accueillir la mélodie et d'en prodiguer les richesses dans un air dont le dessin net et pur peigne au vif ce qu'il veut représenter. »

La vérité, c'est que tout se tient dans son théâtre et que ce théâtre porte bien la marque du temps. La musique de *l'Esclave* est, comme le poème, romantique au premier chef par la vie, le mouvement, l'éclat des couleurs, le panache, l'effort toujours marqué pour soutenir les parties mélodiques par la richesse de l'instrumentation et associer la symphonie au drame.

Les interprètes ont-ils été au-dessous de l'œuvre ? C'étaient, pour la plupart, des artistes de valeur qui ont fourni une très brillante carrière. C'est Lassalle qui faisait le comte Wassili, et il y apporta autant de distinction que de talent. Il trouva la note émue et

passionnée, dans le morceau qu'il chante au troisième acte à Paula :

Pleure aujourd'hui,
Demain tu souriras.

Gaillard, dans le rôle du pope, déploya toutes les ressources de sa superbe voix de basse, et le ténor Sylva, bien qu'un peu souffrant, montra de la chaleur et de la dignité dans le rôle de Kaledgi. Mlle Mauduit fut une Paula touchante et dramatique, à la voix un peu dure, mais qui avait de la flamme et le tempérament lyrique. On admira la grandeur patriarcale de l'introduction, les douces supplications de Paula au comte :

Laissez la pitié sainte...

On applaudit vivement, au second acte, le duo entre Paula et Kaledgi : *Ah ! J'ai plaint les douleurs...* L'ensemble et le chœur de la conjuration d'une si belle venue produisirent un grand effet.

Le chœur de l'orgie du troisième acte, les airs du ballet, tissés comme une fine broderie sur la trame solide de l'orchestre, furent trouvés pleins de grâce et de fraîcheur. On s'accordait à dire que Membrée, avec une remarquable souplesse, avait écrit magistralement, aussi bien pour les voix dans le simple

cantabile, que pour les morceaux d'ensemble et les chœurs.

Comment se fait-il donc qu'après une première épreuve, si favorable à une œuvre qui renfermait tant de pages de maître, *l'Esclave* n'ait pas été remis dans son vrai cadre, sur le scène de l'Opéra ?

Remarquez d'abord que la pièce fut jouée au cours d'un été absolument exceptionnel. Le 21 juillet, jour de la première, le thermomètre marqua 32° à l'ombre. Dans cette fournaise où, selon le mot d'un critique, les palmiers auraient poussé tout seuls, ce qu'il y eut d'extraordinaire, ce fut d'y attirer et d'y retenir le public. Au mois de juillet, disait Reyer dans sa chronique musicale, on fait de la villégiature et non de la musique.

A la salle Ventadour, où la pièce était comme en exil, les artistes, dépaysés par une installation provisoire, jouaient dans des conditions scéniques déplorables, médiocrement soutenus par un orchestre disloqué. Les décors et les costumes étaient misérables, tout de clinquant et de verroteries, marqués au coin du bon marché et de la pacotille, La toile de fond qui devait représenter le Caucase laissait voir l'aiguille d'un clocher gothique ! Pas

un motif architectural qui fût dans le style ! La pauvreté de la mise en scène n'avait d'égale que la pauvreté de la figuration.

En supprimant l'acte de l'église, on avait, de l'avis des connaisseurs, décapité la pièce. Et, enfin, ce ballet du troisième acte, où Membrée avait si finement serti les plus jolies perles de son écrin, peu s'en était fallu qu'il ne fût supprimé à son tour. Il devait être dansé par Mlle Beaugrand et Mlle Eugénie Fiocre, les deux étoiles du temps. Mlle Beaugrand fut, comme toujours, aussi vaillante qu'admirée, mais, au dernier moment, Mlle Eugénie Fiocre, malade, ne put paraître en scène, et ce fut un homme — oui un homme — le chorégraphe en chef Mérante, qui dut — au pied levé — c'est le cas de le dire, remplacer la ballerine !

Et pourtant, malgré tous ces éléments contraires, *l'Esclave* termina très honorablement la saison. Nous avons relevé le chiffre des recettes que fit le théâtre Ventadour pendant les onze représentations de la pièce. Les voici :

1re	soirée	. . .	6 976 fr.	45
2	—	. . .	5 483	67
3	—	. . .	5 981	30
4	—	. . .	5 265	25
5	—	. . .	6 171	09
6	—	. . .	6 214	38
7	—	. . .	5 971	33
8	—	. . .	5 782	75
9	—	. . .	5 779	10
10	—	. . .	5 488	30
11	—	. . .	6 020	60

Les chiffres parlent d'eux-mêmes. Cette saison théâtrale s'achevait sur un succès.

V

L'Opéra populaire. — Les répétitions des Parias. — Les huissiers dans les coulisses. — Le livret d'Hippolyte Lucas. — L'opinion de la presse. — Encore la question d'argent.

Après vingt ans d'attente, Membrée allait avoir deux opéras joués successivement en cette même année 1874. On croyait à ce moment avoir trouvé la solution d'un problème qui nous occupe encore : l'établissement à Paris, à côté de l'Académie nationale de musique, d'une grande scène lyrique qui ouvrirait plus largement ses portes et au grand public et aux jeunes compositeurs qui attendent vainement leur tour. Lié par son vieux répertoire, écrasé sous le poids d'énormes charges, l'Opéra était et est resté inaccessible aux masses. On crut le moment venu de rendre à la musique dramatique le service que

Pasdeloup venait de rendre à la musique symphonique, en initiant les classes populaires aux beautés insoupçonnées du grand art. Certes, à ne considérer que son âge, Membrée n'était plus précisément un jeune, mais, comme le disait un homme d'esprit, on est toujours jeune au théâtre, tant qu'on n'a pas été joué.

Remis à neuf après l'incendie de la Commune, le Châtelet était alors le plus grand théâtre de Paris. Aucun ne semblait, à ce titre, mieux placé pour satisfaire à la fois aux vœux des compositeurs et du public.

Mais, cette fois encore, que de traverses, que de péripéties, que d'obstacles à franchir avant d'en pouvoir ouvrir les portes pour la première représentation ! Deux directeurs, MM. Herz et Dufau, avaient entrepris de doter Paris d'un Opéra populaire. Mais là où il fallait des capitaux, ils apportaient surtout de l'audace. Ils comptaient par milliers de francs, quand il aurait fallu compter par millions. Pour inaugurer le nouveau théâtre, ils avaient accepté les *Parias* de Membrée. Les répétitions étaient déjà fort avancées, quand des embarras d'argent amenèrent la dissolution de la société et la nomination d'un séquestre.

Allait-on interrompre les répétitions et jeter sur le pavé artistes, employés, machinistes et musiciens? Les auteurs et le compositeur essayèrent de faire tête à l'orage, mais alors on assista derrière la toile à ce spectacle peu banal : huissiers et clercs d'avoué s'insinuaient dans les coulisses et interrompaient les cavatines et les chœurs, pour signifier leurs exploits au ténor et au baryton. Le papier timbré pleuvait des frises,et la première chanteuse. en quittant la scène, se voyait « saisie » par les hommes de loi. Et pourtant, il suffisait de trois ou quatre jours de répétitions pour mettre les *Parias* sur pied. Allait-on encore une fois périr au port? Membrée n'hésita pas. Il rentra chez lui, décrocha des murs de son cabinet de travail deux Corot et un Daubigny et les porta à un marchand de tableaux qui lui en donna 30.000 francs. Quelques jours après, un des deux Corot était revendu seul 35.000 francs. Devenu par ce sacrifice son propre impresario, Membrée put payer de ses deniers décorateurs, machinistes et choristes. Quatre mois après la première représentation de *l'Esclave*, l'opéra de Membrée voyait le jour à son tour, le vendredi, 13 novembre 1874.

Les auteurs du livret des *Parias* étaient cette fois H. Leroy et Hippolyte Lucas. Tous deux avaient fait

longtemps du théâtre. Lucas surtout, journaliste estimé, bibliothécaire de l'Arsenal, était un des fervents du drame romantique. Avec Emile Augier, il avait collaboré aux *Lionnes pauvres*. Adaptateur sur le théâtre français de pièces espagnoles ou grecques, il s'était fait, tout récemment encore, remarquer avec les livrets de *Lalla-Rouk* et de la *Cruche cassée*.

On a dit des *Parias* que c'était un oratorio en trois actes ou un drame lyrique en trois prières. D'un bout à l'autre, en effet, l'œuvre est tout imprégnée d'un profond sentiment religieux. Mais le sentiment religieux n'a-t-il pas sa place au théâtre, comme tous les grands mouvements de l'âme humaine ? Et, sans remonter à *Polyeucte*, n'est-ce pas à ce genre d'émotions que les *Huguenots*, la *Juive*, le *Prophète* doivent une large part de leur succès ?

C'est une belle page de la *Vie des Saints*, aussi belle qu'un roman de chevalerie, que l'histoire de ce François-Xavier qui, tout brûlant de la soif du martyre, s'en va, le crucifix à la main, conquérir à la foi du Christ l'Inde de Bacchus et d'Alexandre.

Nous sommes à Goa au commencement du XVIe siècle. Le rideau se lève sur la lisière d'une forêt luxuriante qu'empourprent les rayons du soleil couchant. Une riche indoue, Maya vient se

prosterner et pleurer sur la tombe de sa mère. Mais chaque fois qu'elle accomplit ce pieux pélerinage, elle trouve sur le tombeau des fleurs toutes fraîches apportées par une main inconnue. C'est la main de Gady — le paria — qui, caché au milieu des sépultures, guette l'heure où vient prier Maya, pour la contempler respectueusement de loin dans un muet sentiment d'admiration.

Ce soir là, Maya est plus triste et plus belle encore. Son mari, un puissant rajah du pays, a péri dans un combat, et la loi veut que la veuve soit brûlée sur le tombeau de son époux.

Profondément remué par cette douleur et ces plaintes, le paria s'enhardit et se montre. Il maudit la loi barbare et supplie la jeune veuve de fuir avec lui vers des retraites sûres, connues seulement de ses compagnons, et où nul ne pourra désormais les atteindre.

Maya va céder à ses prières, mais quand elle apprend que Gady appartient à la race méprisée et maudite son orgueil de caste se réveille et se révolte. Elle aime mieux mourir que de se laisser souiller par des mains impures. Elle repousse avec horreur la prière du paria qui, désespéré, se tue sous ses yeux d'un coup de poignard.

Nous voici au second acte dans l'une des bourgades où sont parqués les parias. On apporte sur un brancard le cadavre de Gady. C'est au cours de cette scène funèbre que paraît François-Xavier, qui cherche à convertir au vrai Dieu ces déshérités de la terre. En leur apportant le baptême, il leur apporte la liberté. Il entend les lamentations de la sœur de Gady qui pleure, agenouillée près du corps de son frère. Touché par les larmes de la jeune fille, brûlant du désir de faire éclater par un miracle la toute-puissance de son Dieu, le saint, dans un sublime élan de foi, demande à ce Dieu de rappeler le paria à la vie. Le miracle s'accomplit. Gady, nouveau Lazare, se lève de sa couche funèbre. Avec ses compagnons, illuminés comme lui par la foi nouvelle, il demande le baptême, et tous répètent avec François-Xavier un *Credo* d'une superbe allure, cantique de paix, de pardon et de ferveur, qui est resté la pièce maîtresse de l'œuvre.

Avec le troisième acte commencent les préparatifs des funérailles du rajah. Auprès d'une pagode, sur le bord de la mer qui borde l'horizon, se dresse le bûcher où, selon les rites sacrés, Maya doit être brûlée avec les restes de son époux. Elle apparaît au milieu d'un cortège de brahmanes qui la pous-

sent vers les flammes dévorantes. Epouvantée, elle résiste et recule devant l'affreux supplice. Le chef des brahmanes lui présente alors la coupe pleine d'une liqueur qui procure l'extase et rend insensible aux souffrances.

Mais, au moment où Maya monte sur le bûcher, apparaissent François-Xavier et le paria Gady qui, comme Polyeucte, dans l'exaltation de sa foi nouvelle, injurie les prêtres et brise les idoles. Les brahmanes saisissent les deux sacrilèges qui vont rejoindre Maya sur le bûcher. Alors, nouveau miracle ! La mer mugit, se soulève, envahit la rive, emporte le bûcher, et un vaisseau portugais dont le canon tonne au loin recueille les trois martyrs échappés à la rage de leurs bourreaux.

La critique théâtrale du temps s'est fort divisée sur la valeur du livret des *Parias*. Sans parler des feuilletonistes de la presse légère, qui ne voient dans un compte-rendu que l'occasion de placer « le mot de la fin », quelques-uns ont trouvé le sujet trop sombre, trop religieux et plus lyrique que dramatique.

Vous connaissez le mot de Gluck : « Donnez-moi la *Gazette de Hollande*, et je la mettrai en musique. » Il ne faut pas prendre au sérieux cette boutade, à

laquelle l'auteur d'*Orphée* a donné lui-même tant de démentis. Non, certes, le choix du livret n'est pas indifférent. Il faut que la partition fasse corps avec le poème et, pour cela, il est indispensable que le poème, par l'élévation des sentiments, le conflit des passions, la beauté des caractères, favorise l'essor, les coups d'aile de l'inspiration musicale. Le livret d'Hippolyte Lucas a-t-il entravé l'essor du compositeur? « Cette légende chrétienne, disait Armand Silvestre, n'est pas sans valeur poétique. De plus, elle offre au compositeur des situations musicales pleines de grandeur. » Que peut-on demander de plus ? « Ce que j'aime dans *les Parias*, dit un autre, c'est qu'il mérite bien le nom de poème que l'on prodigue trop en pareille occasion. Un lyrisme doux et pénétrant s'en exhale comme un fin parfum. » Ecoutez ces vers que le librettiste met dans la bouche de Gady :

Ma jeunesse à l'ombre s'écoule.
La fleur de mes jours passe et roule,
Fanée en la belle saison.
Sous le pied grossier de la foule,
Ma vie est semblable au gazon.

Et cette strophe de François-Xavier, illuminé par la « folie de la croix » :

Dans le plus fort de la tempête,
Plus tes coups pleuvent sur ma tête,
Plus mes membres sont terrassés
Et plus mes jours sont menacés,
Plus le zèle qui me dévore
Fait que je te dis : « Frappe encore,
O mon Dieu, ce n'est pas assez !

Evidemment ce n'est pas du Corneille, mais c'est supérieur au meilleur Scribe, et ce n'est pas un mince mérite que d'évoquer — même de loin — le souvenir des stances de Polyeucte.

Et maintenant le compositeur a-t-il tiré parti des « situations » du livret ? Si la presse du temps s'est divisée sur le poème, elle est presque unanime pour reconnaître les mérites du compositeur.

« Membrée, dit *le National* est un compositeur de grand talent et souvent de génie, qui aspire au grand, travaille consciencieusement et sait à fond son métier... Il y a dans *les Parias* des pages éclatantes, imagées, terribles, émouvantes, exquises, et, si elles ne forment pas un drame, ce n'est pas la faute du compositeur. »

La République française : « Il suffit d'avoir quelque peu étudié le caractère des productions musicales de M. Membrée, pour voir immédiatement en

lui un musicien de goût doublé d'un homme de cœur. Pas une trivialité dans son œuvre, pas un cri qui ne soit l'expression d'un sentiment honnête, vrai et élevé. Emu par les souffrances des classes opprimées, il a voulu se faire le chantre de leurs misères. Dans *l'Esclave*, ce fut la cruelle servitude des peuples du Nord qu'il se proposa de peindre ; dans *les Parias*, les tortures non moins grandes des peuples du Sud. »

L'Événement : « Il est difficile de soutenir, durant trois longs actes, l'intérêt dans le drame lyrique en remplaçant par les ardeurs de la foi les ardeurs passionnées de l'amour... Cette critique qui atteint l'œuvre au point de vue du théâtre, ne la touche pas, si on la considère comme une ode en trois parties, largement écrite et puissamment conçue et par le poète et par le musicien. »

Les Débats : « J'avoue que la couleur générale dans toute œuvre d'art — l'ensemble des tons et des images — est la qualité maîtresse, et je me laisse aller au charme de cette musique savante, à la puissance de ces masses chorales que M. Edmond Membrée sait si bien manier. »

La Gazette de France : « M. Membrée possède un grand souci de l'orchestration et une très remar-

quable entente de la scène. On ne peut que regretter qu'il soit resté si longtemps incompris. »

Le Siècle : « Nous nous hâtons de reconnaître qu'il se trouve, dans la nouvelle partition de M. Membrée, des pages superbes, telles, par exemple, que le *Credo* du second acte qui a été bissé. Presque tout le premier acte est empreint d'une couleur orientale extrêmement poétique. »

La France : « Il y a du talent, beaucoup de talent dans la partition de M. Membrée, et je la préfère infiniment à celle de *l'Esclave.* L'orchestre est plus soigné, plus intéressant, plus serré, et les masses vocales traitées avec une grande ampleur et une belle sonorité. »

L'Union : « Les scènes de la résurrection et du baptême sont du pur Corneille traduit en notes. M. Membrée, dont le talent est plein d'inégalités, a des pointes qui sont sublimes. Son Saint François-Xavier fait souvenir de Polyeucte. Les chœurs planent sur l'aile de l'espérance et s'envolent vers le paradis. Ces prières ont la pureté des séraphins et l'ardente foi des confesseurs. »

Le Nord : « La partition des *Parias* a pour premier mérite de ressembler au poème, je veux dire de le suivre, de le commenter pas à pas. Ce n'est pas un

mince mérite, dans un temps où les musiciens oublient trop souvent que la musique dramatique doit être le développement de l'idée du poète. »

La pièce n'avait pas d'ouverture, mais une simple introduction habilement conduite et qui se reliait naturellement avec le premier chœur des *Parias*. On admira fort cet ensemble en style fugué, d'une bonne couleur, auquel les réponses des altos, des clarinettes et des bassons dans le grave donnaient la teinte de tristesse commandée par la situation. On fit très bon accueil aussi au récitatif ample et mesuré : *Je n'ai pas entendu son pas sur la pelouse*, à la jolie barcarolle exécutée dans la coulisse, à l'air élégiaque *Ma jeunesse à l'ombre s'écoule*, soulignée par un joli dessin d'alto.

C'est au second acte, l'acte de la résurrection, que le compositeur trouva ses accents les plus éloquents, pour traduire l'admirable invocation de François-Xavier

Dieu ! que la lumière
Qui jaillit de toi
Brille et les éclaire !

Le Credo qu'il apprend aux parias qui répètent chaque phase après lui produisit le plus grand effet. L'auditoire, soulevé par l'ampleur de la double so-

norité chorale et orchestrale du morceau, voulut l'entendre deux fois. « Cette page, dit Armand Silvestre, la plus complète de l'ouvrage et la plus puissante, a enlevé la salle entière. »

On remarqua, dans l'acte final, l'hymne au Soleil des Brahmanes, la marche indoue qui accompagnait le cortège des prêtres et des guerriers, et les chœurs dansés qui célébraient à la fois les noces funèbres du guerrier mort pour son pays et de l'épouse mourant pour la foi jurée.

L'interprétation, cette fois, avait été, sinon toujours brillante, du moins toujours convenable. Le rôle de Maya était tenu par Mme Fursch-Madier qui avait quitté pour le grand répertoire les petits bouts de rôle qu'on lui faisait jouer à l'Opéra. Elle sut être simple et pathétique. Sa voix, un peu faible dans les notes élevées, avait dans le médium et les demi-teintes un charme inexprimable. « C'est, dit Paul de Saint-Victor, une voix qui a une âme. Combien d'autres n'ont que des cordes et des ressorts ! »

M. Prunet (Gady) avait, lui aussi, passé par l'Opéra, sans y briller d'un très vif éclat. Mais il avait de l'expression, une vive compréhension du rôle, et l'intelligence de l'acteur relevait un peu ce qui manquait au ténor. La basse, Jules Petit, chargé

du rôle de François-Xavier, trouva des accents pathétiques pour les admirables invocations du second acte. L'orchestre, bien que recruté hâtivement, avait été très habilement conduit par M. Maton, et l'on n'avait, cette fois, que des éloges et pour les chœurs et pour la mise en scène.

Mais la pièce elle-même, d'un style grave et sévère, ne faisait aucune concession aux goûts frivoles du moment, et l'*Opéra populaire*, toujours à court d'argent, allait chercher, très vainement du reste, dans des œuvres d'une moindre envergure, les moyens de faire face aux charges énormes sous lesquelles il allait bientôt sombrer.

VI

Œuvres inédites, Freyghor et Colomba. — Vanités d'artistes. —* La Courte Echelle. *— L'obstruction d'un directeur. — Derniers travaux. — La mort de Membrée. — L'homme et l'œuvre. — Conclusion.

Pendant les longues années d'attente, Membrée n'avait pas cessé de travailler. Il avait deux opéras sur le chantier, *Colomba* et *Freyghor*.

Ce dernier, tiré d'une légende scandinave, était prêt pour la scène. Mais le compositeur n'était pas au terme de ses épreuves. Un grain de sable suffit pour arrêter le jeu d'une machine. Que de fois, dans sa carrière, de petites questions d'amour-propre, de vaines querelles de personnes qui, à vingt ans de distance, n'ont plus le moindre sens et ont disparu

de toutes les mémoires, lui ont barré le chemin ou compromis le succès qu'il croyait tenir !

C'est l'entêtement d'un artiste, qui faisait à cette époque la pluie et le beau temps à l'Opéra, qui empêcha *Freyghor* d'arriver jusqu'à la scène.

Déjà, à propos de *l'Esclave*, Jules Barbier écrivait à Membrée : « Ce qu'il vous faut absolument, c'est une étoile. Si vous n'avez pas Faure, ayez Mme Carvalho. Si vous n'avez pas Mme Carvalho, ayez Faure. Autrement, eussiez-vous fait le chef d'œuvre des chefs d'œuvre, vous pouvez être sûr de votre affaire. *Jamais*, JAMAIS, JAMAIS un opéra n'aura de succès par lui-même. Voilà ce que je tenais à vous dire, c'est le résultat d'une vieille expérience. Le public ne voit d'abord d'une pièce que l'interprétation. Il ne peut la juger que quand elle est centenaire. »

Membrée eut la malechance de n'avoir ni Faure, ni Mme Carvalho. Faure, par son obstination à demander des remaniements impossibles et à refuser dans *Freyghor* un rôle que Jules Barbier déclarait « tout simplement merveilleux », replongea la pièce dans les cartons d'où elle était un moment sortie, et Mme Carvalho fit échouer *la Courte Echelle*.

C'est en 1876 que Membrée présenta la pièce à l'Opéra-Comique. Le livret avait été composé par

La Rounat, qui devait, à deux reprises, diriger l'Odéon et qui, fort répandu dans le monde des lettres, faisait à la fois de la critique littéraire, du théâtre et du roman.

La pièce fut reçue par Vizentini, alors directeur. Elle avait eu auprès des artistes un si grand succès de lecture qu'ils bissaient presque tous les morceaux. Malheureusement, Membrée fut atteint d'une pneumonie au moment où les répétitions allaient commencer. La faillite de Vizentini survint avant que la pièce ne fût prête. Quelque temps après, M. Carvalho prenait la direction de l'Opéra-Comique, et ce ne fut qu'en 1879 que les trois actes de *la Courte Échelle* furent enfin représentés.

Le vicomte de Chamilly est un aimable viveur qui a laissé dans les restaurants de nuit et sur les tables de baccara les plus belles plumes de ses ailes. Décavé et blasé, il songe enfin au mariage, et il a jeté son dévolu sur Diane de Beaumont, dont il ne connaît guère que le nom et la dot. Mais la dot, au fond, lui suffit. Il n'a même pas remarqué que Diane de Beaumont est éprise d'un de ses amis, Henri de Chavanne.

Dans une petite fête qu'il donne pour enterrer sa vie de garçon, il remarque pourtant la tristesse de

son ami. C'est, dit Henri de Chavanne, qu'on va marier ma fiancée à un autre. — Si elle t'aime, lui dit Chamilly, tu n'as qu'une ressource, c'est de l'enlever. Je t'aiderai si tu veux. » — Et c'est ainsi que Diane de Beaumont retombe dans les bras d'Henri de Chavanne, et cela grâce à Chamilly qui lui a fait la « courte échelle ».

Bientôt pourtant tout se découvre. A la fois humilié et froissé du rôle ridicule qu'il a joué, Chamilly commence par se fâcher. Il provoque en duel Henri de Chavanne et le blesse légèrement, mais enfin il se ravise et comprend qu'il serait ridicule d'insister et de chercher à s'imposer à une femme qui ne l'aime pas. Il vient, du reste, de faire un héritage qui le dispense de continuer à courir après les dots. En beau joueur, il fera la « courte échelle » jusqu'au bout, en conduisant devant le notaire Diane de Beaumont et Henri de Chavanne.

« La partition de *la Courte Echelle*, disait le *Télégraphe*, est celle d'un musicien qui connait son art. — Elle est claire et ne dépasse pas les limites du bon goût et de la distinction qui doivent surtout caractériser la musique d'opéra-comique.

On fit un vif succès au quintette d'entrée : *Ah ! la maudite aventure,* au terzetto d'une jolie tournure

mélodique : *Amour, charmant vainqueur*, à une très fine chanson en trio, *Trébuchet mignon*. Les amateurs goûtèrent beaucoup aussi la romance du deuxième acte dans le genre de Grétry : *C'en est fait, mes chers amours*, une sérénade d'une tournure bien personnelle et sortant de la banalité du genre, et enfin, dans le troisième acte, un excellent duo bouffe : *Je ne suis pas d'humeur à rire.* »

« Il faut espérer, ajoutait un critique, que le succès de cette œuvre récompensera M. Membrée des mécomptes qu'il a éprouvés comme tant d'autres dans sa carrière artistique ». Et un autre : « La musique dont M. Membrée a brodé cette aimable et spirituelle intrigue a ces qualités de grâce, de mouvement et de coquetterie propres à l'opéra-comique, genre essentiellement tempéré, où l'émotion ne doit pas aller plus loin que l'attendrissement où le rire lui-même doit garder la finesse du sourire... La page qu'il écrit est la meilleure qu'il puisse écrire ; la formule à laquelle il s'arrête est celle qui rend le mieux sa pensée. En outre, il s'attache à faire aux voix la part la plus belle, tout en donnant à l'orchestre le plus d'intérêt qu'il peut, et à se bien conformer aux conditions particulières de la scène. »

Et pourtant, sans tenir compte de l'accueil favorable que la critique avait fait à *la Courte Echelle*, M. Carvalho retirait la pièce de l'affiche après la quatrième représentation. Il avait trouvé *la Courte Echelle* dans l'héritage de son prédécesseur Vizentini. Il ne l'avait mise en répétitions qu'à regret et l'avait fait jouer dans les conditions les plus défavorables. Quand il vit que la pièce pouvait réussir, sous prétexte de l'alléger, en y pratiquant quelques coupures, il en arrêta la représentation, et les auteurs n'eurent d'autre ressource que d'aller se faire jouer à Lyon.

Pour que Mme Carvalho pût faire une brillante rentrée dans *la Flûte enchantée*, ne fallait-il pas que *la Courte Echelle* disparût au plus tôt de l'affiche? Il y a des rancunes de femme plus tenaces encore que les rancunes de prêtre. Je me suis laissé dire qu'au temps où Membrée faisait exécuter ses mélodies dans les salons, il avait eu le tort impardonnable de préférer d'autres interprètes à Mlle Miolan. Mme Carvalho ne devait pas l'oublier lorsque, devenue à son tour une étoile, elle eût uni son sort à l'homme qui, successivement directeur de quatre théâtres parisiens, resta le maître absolu d'en ouvrir ou d'en fermer les portes aux auteurs. Ce fut la

direction Carvalho qui vengea l'amour-propre blessé de Mlle Miolan.

Membrée, en dépit de toutes ces déceptions, continuait sa vie de travail et de luttes. En 1861, il avait fait exécuter à l'Union artistique *Fingal*, cantate avec chœurs et orchestre. En 1873, de charmants trios pour violon, dédiés à Edouard Lalo, lui avaient valu le prix Chartier, fondé pour encourager la musique de chambre. Il recevait en 1876 la croix de chevalier de la Légion d'honneur. La Société des compositeurs de musique le choisissait pour président en 1878 et, cette même année, il avait été nommé membre de la commission des auditions musicales de l'Exposition Universelle.

Il paraissait avoir renoncé au théâtre, mais ce n'était certainement qu'une apparence. Ses derniers travaux, les œuvres inédites qu'il a laissées prouvent assez que, quand ce démon vous tient, il ne vous lâche plus. Il remaniait et achevait *Freyghor*, et son autre opéra, *Colomba*, dont le chef-d'œuvre de Mérimée avait fourni le thème.

Il avait aussi dans ses cartons une Messe qui a été, après sa mort, exécutée par fragments à l'église de la Sorbonne et que, tout dernièrement, un

de nos compatriotes, un de ceux qui ont fait le plus de sacrifices pour défendre et perpétuer les traditions artistiques de Valenciennes, M. Théodore Deromby, a fait entendre à l'église Saint-Géry.

On avait eu, à cette occasion, l'heureuse pensée d'exécuter, comme introduction, la *Marche nuptiale* tirée de cet acte de *l'Esclave*, si brutalement supprimé par la censure en 1874. Et l'on songeait, en l'écoutant à l'effet grandiose, que produirait à l'Opéra une telle œuvre, replacée dans son cadre et son décor naturel et exécutée par un orchestre sans rival.

Tous nos compatriotes ont admiré le *Kyrie*, traité en un style large, avec une simplicité majestueuse, exempte de toute ornementation profane, l'introduction brillante du *Gloria*, sonnant avec les trompettes l'hymne de la gloire, et suivie de ces fugues régulièrement modulées « où les cordes et les bois chantent la paix et la reconnaissance des hommes ». Les cris de joie du *Sanctus* et ces élans d'adoration, « au cours desquels les Séraphins reprennent le chœur des fidèles, » firent une impression profonde ainsi que le *Benedictus*, « où les voix d'anges prient et pleurent en une partie de soprano écrite à découvert et d'un effet si intime qu'elle constitue le sujet réellement religieux de l'œuvre ».

Quant au *Credo*, voici ce que nous en disait, à l'issue de la cérémonie, un des juges les plus autorisés : « C'est l'œuvre de foi la plus parfaite et la mieux développée que j'aie jamais entendue, aussi belle d'inspiration que savamment écrite. »

Après une remarquable introduction d'orchestre, vient l'affirmation de la foi, par les voix de soprano et d'alto. Elle est reprise par les voix d'hommes qui, bientôt, vont se fondre elles-mêmes avec les voix célestes, pour consacrer l'union de la terre et du Ciel. La phrase : *Et homo factus est*, est traitée en canon par les différentes parties chorales et orchestrales, ensemble tout pénétré de calme et de sérénité religieuse. Le *Cujus regni*, écrit en style fugué, avec un simple accompagnement d'orgue pour soutenir les voix, incline les âmes au recueillement et à la prière. Enfin, le *Credo* s'achève et s'affirme une dernière fois par un double forte, une double explosion de l'orchestre et des voix, qui laisse la foule sous une saisissante impression de puissance et de grandeur.

« Une chose nous frappe, écrivait à ce sujet un critique des plus compétents, c'est la conception orchestrale, la facture personnelle des accompagnements... Membrée, par ses combinaisons chorales et

par son orchestration si imagée, souvent puissante, nous laisse l'impression d'un harmoniste érudit, tranchant sur beaucoup de compositeurs de son école. »

Je dirai même que l'orchestration du *Credo* contient, pour les premiers et les seconds violons, des traits si rapides et si difficiles qu'ils exigent, pour être bien rendus, le concours d'instrumentistes de toute première force. Et c'est peut-être la raison pour laquelle on ne nous avait donné jusqu'ici que des fragments de cette Messe que Valenciennes nous a enfin rendue tout entière.

Et nous pensions tous, en assistant à ce commencement de réparation, à la joie qu'eût éprouvée le grand artiste à se retrouver au milieu des siens, à féliciter les Orphéonistes qui l'avaient si bien compris, avec eux l'admirable maîtrise de Saint-Boniface de Bruxelles, et enfin l'initiateur de cette belle fête, toujours jeune, toujours vibrant malgré les années, Théodore Deromby.

Car Membrée, en dépit de l'éloignement et des exigences tyranniques de sa vie d'artiste, n'avait jamais oublié le clocher du pays natal. Pendant qu'il travaillait à un recueil de mélodies que devait illustrer son ami, le peintre Charles Jacque, il demandait à l'un de nos compatriotes, M. Albert

Hernoud, un poème sur un sujet d'histoire locale et Albert Hernoud avait songé à notre vieux beffroi au pied duquel avait grandi Membrée et qui n'est plus pour nous qu'un souvenir. Et qui, mieux que l'auteur de « *Page, écuyer, capitaine,* » était capable de célébrer le glorieux passé du beffroi de Valenciennes?

Le travail et la famille avaient été ses deux grandes consolations dans les heures pénibles de sa vie. Marié à une femme qui, premier prix de piano au Conservatoire, était elle-même un professeur d'élite, père de deux filles charmantes dont il voyait poindre avec attendrissement les aptitudes musicales, Membrée trouvait au foyer domestique le doux réconfort aux mécomptes et aux déceptions qui ne lui avaient pas été épargnés.

Les froissements de la vie d'artiste, qui aigrissent tant le caractère, n'avaient eu aucune prise sur les excellentes qualités du cœur. « Membrée, dit Jules Claretie, un brave homme qui eut un rare talent, sans avoir rencontré l'éclatant succès qu'il attendait, qu'il allait avoir, ce succès décisif qui donne la fortune, Membrée fut toujours dupe de sa bonté. »

Ceux qui l'ont approché dans les dernières années de sa vie étaient touchés de l'impression de douceur et de force qui se dégageait de toute sa personne.

D'une haute stature, les cheveux gris et ras, avec sa barbe d'évangéliste, il tenait, dit un de ses amis, d'Alphonse Karr pour les épaules et du Tintoret pour l'expression du visage. Oui, ce bon géant à la robuste allure, au regard franc et droit, était resté d'une douceur d'agneau. Il venait à vous, la main, tendue, la figure illuminée d'un sourire, toujours prêt à rendre service à ceux-là même qui l'avaient le plus desservi.

En septembre 1882, Membrée était en villégiature avec les siens. Il était allé passer les vacances à Domont, dans la belle villa qu'avait mise à sa disposition un dilettante des plus fins et un ami des plus sûrs, M. Glandaz, greffier en chef du Tribunal de Commerce. Il venait de recevoir son ami Charles Jacque, qui devait passer la journée avec lui. L'heure du déjeuner sonne. On se met à table. Soudain, Membrée pâlit et se renverse sur son siège. Il était mort, subitement emporté par une embolie. « C'est par le cœur, comme le disait sur sa tombe Victorin Joncières, que devait mourir cet homme si bon, si simple et si honnête, cet artiste doué d'une si grande sensibilité. »

Après un service funèbre à Domont, le corps fut ramené à Paris et inhumé au Père-Lachaise dans

un caveau de famille. C'est Ludovic Halévy qui, au nom de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, lui adressa un dernier adieu.

« Ceux-là surtout, dit-il, ont droit au témoignage public de notre affection et de nos regrets qui n'ont pas obtenu de la vie les récompenses et les succès auxquels ils pouvaient légitimement prétendre... Ne disons jamais cependant qu'il a été inutile, le travail de ceux à qui le sort n'a pas permis de donner leur véritable mesure. Non, les efforts ne sont jamais stériles, qui se sont tournés vers le Beau et vers le Bien. C'est par le travail même qu'on est payé de son travail, car c'est lui qui donne à la vie un sens, une direction, un but. Il est l'éternel refuge de tous les nobles esprits et de tous les cœurs droits.

« Le travail fut le continuel soutien de Membrée et son unique consolation. Sans jamais se lasser, sans jamais se décourager, toute sa vie, il travailla avec l'espérance d'obtenir un jour un de ces grands succès de théâtre qui donnent soudainement, comme par un coup de baguette, la fortune et la gloire, un de ces grands succès dont Membrée se sentait digne — et dont il était digne. Mais enfin, cette heure décisive, cette heure de pleine lumière et de pleine justice, Membrée ne l'a pas eue et il méritait de

l'avoir. Voilà ce qu'il convient de dire sur cette tombe. »

Le président de la Société des compositeurs de musique était, en 1882, Victorin Joncières. Après Ludovic Halévy, l'auteur de *Dimitri* rendit pleine justice à la haute valeur de son confrère, à la probité de l'artiste, à la sincérité de ses aspirations et de ses œuvres :

« Malgré les aspérités dont la route du grand art est semée, malgré les difficultés de l'existence contre lesquelles Membrée dut lutter jusqu'à la dernière heure, l'auteur de *l'Esclave* et des *Parias* resta inébranlablement fidèle aux nobles aspirations de sa jeunesse, dédaignant ces succès faciles qu'il aurait pu obtenir comme tant d'autres, mais pour lesquels il aurait fallu abdiquer sa dignité d'artiste et sacrifier ses plus chères convictions. »

Certes, le temps où vécut Membrée n'était pas précisément favorable au grand art. L'idéal qu'il avait en lui faisait un trop violent contraste avec la vogue de la musique légère, avec les succès prodigieux de l'opérette qui, à partir de 1855, allait, pour une vingtaine d'années, sévir sur le théâtre, déprimer et dépraver le goût public.

Outre cet engoûment de la foule pour les bouffon-

neries et les paillettes, Membrée se heurta aux obstacles naturels qui se dressaient alors devant les jeunes compositeurs. Il lui fallut compter avec la malveillance sournoise ou l'hostilité déclarée des directeurs, avec les vanités froissées des auteurs ou des interprètes, avec les mutilations imprévues qu'on lui imposait à la dernière heure. Et quand il parvenait enfin à être représenté, par grâce et presque toujours de mauvaise grâce, c'était le plus souvent à l'époque où chacun fuit le théâtre pour la campagne ou les bains de mer, et dans des conditions scéniques si fâcheuses ou si pauvres qu'elles ne pouvaient qu'indisposer d'avance le public contre l'auteur et contre la pièce.

Tout cela prouve évidemment plus contre sa chance que contre son talent. Il semble que la bonne fée qui lui avait prodigué les dons naturels lui ait en même temps refusé les moyens de les faire valoir. Dans les portraits qui nous restent de Membrée, il y en a un surtout qui nous a paru symbolique. C'est le portrait de Gérôme qu'on a placé en tête de la partition d'*Œdipe-Roi*. Et je ne puis, en le regardant, m'empêcher de songer aux circonstances dans lesquelles il fut fait. Sous le coup sans doute d'une de ces déceptions qu'il rencontrait à chaque pas,

Membrée entrait un jour en coup de vent dans l'atelier du peintre, son ami. En repoussant vigoureusement la porte, il ébranla la panoplie avec les attributs qui décoraient la muraille et une couronne de laurier, se détachant de l'imposte, vint tomber de si étrange façon sur sa tête que Gérôme lui cria : « Ne bouge plus ! Je veux te prendre ainsi. » Et ce fut la destinée de Membrée de toujours porter son laurier de travers ! (1)

Mais est-ce que la destinée d'un artiste est bornée à l'étroit horizon des jours qui lui sont comptés sur la terre ? Les hommes passent, les œuvres restent, quand elles ont en elles de quoi survivre à l'auteur. Membrée portait ses regards au-delà des goûts du jour et des caprices de la mode. Il semble qu'il ait pris pour devise cette pensée d'un moraliste : « Il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice qui nous est refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre. »

Ne sommes-nous pas habitués à ces retours, à ces sautes de vent de l'opinion ? Reportons-nous quelques années en arrière. Parcourons les affiches des théâtres d'il y a trente ou quarante ans. Que valent

(1). Voir en tête de la brochure la reproduction du portrait de Gérôme.

aujourd'hui dans le monde des lettres et des arts certaines œuvres qui semblaient définitives et qui, dès leur apparition, avaient recueilli tous les suffrages et semblaient défier la critique?

Et quel pays plus que le nôtre est coutumier de ces brusques retours, de ces revanches glorieuses sur le dédain ou l'indifférence des contemporains? Que pèsent maintenant les jugements de ce public qui s'est insurgé contre l'*Orphée* et l'*Alceste* de Gluck, qui a laissé tomber *Guillaume Tell*, qui a sifflé le *Tannhæuser*, qui accueillait même plus que froidement le *Faust* de Gounod, alors qu'il portait aux nues les auteurs de *Chilpéric*, de l'*Œil crevé* ou de la *Jolie Parfumeuse ?* Que reste-t-il des quolibets qui saluèrent la *Damnation de Faust ?* Il a fallu vingt ans, la mort de Berlioz, une carrière triomphale à l'étranger, pour qu'elle nous revînt enfin, marquée du sceau des œuvres qui ne meurent pas.

Combien d'œuvres intéressantes, émouvantes, passionnées, sont sorties de la poussière où on les croyait ensevelies pour toujours? L'histoire, dit Michelet, est une résurrection. L'art musical, lui aussi, nous donne chaque jour le spectacle de ces réveils et de ces exhumations. Qui serait assez téméraire pour affirmer que la pierre du tombeau est à jamais

scellée sur l'œuvre du compositeur valenciennois ?

Par tous les mérites qui les distinguent, le coloris, la vigueur, la science et la puissance de l'orchestration, le dédain du convenu et de la vulgarité, la recherche de l'harmonique beauté, les œuvres de Membrée sont dignes de revivre, comme ont revécu les œuvres des maîtres de l'école française du XVI[e] siècle, longtemps relégués dans un injuste oubli.

Sur le livre d'or des artistes valenciennois, à côté de tant de peintres, de sculpteurs et d'architectes dont nous sommes justement fiers, nous associerons désormais dans un même hommage le compositeur de la Renaissance et le compositeur de l'école romantique, Claude Lejeune et Edmond Membrée.

MÉLODIES D'EDMOND MEMBRÉE

Page, Ecuyer, Capitaine.
Le Collier d'argent.
Le Printemps.
Le Livre de la vie.
L'apprenti orfèvre.
Où sera le bonheur.
Chansons d'amour.
Les trois prières.
La fée mignonne.
Hymne à l'amour.
Jeanne.
Les lamentations de Jérémie.
Ma mie.
La Colombe.
Visions.
Une nuit d'Orient.
La questionneuse.
Yvon et Marie.
Mignon.
Le bon gîte.
L'anémone.
Quitter la ville ! (duo).
Ariane abandonnée.
Oubli !
L'amour d'un page.
Epithalame.
Bembaki et le Diable.
Panis angelicus (duo).
Le doux péril !
La cocarde.
Pierre l'Ermite.
Embarque matelot.
La berceuse.
Mendiante et mère.
Beau rêve.
Je veux aimer toujours.
Le rêve d'un poète.
Bluette.
Du ramier si j'avais les ailes.
Roméo et Juliette.
La Foi.
L'Espérance.
La Charité.
Psaume de David.

L'aumône.
Dors, mon enfant.
Jalouse de la lune.
L'Ondine et le pêcheur.

INÉDIT

Les deux amis (duo).
Ma belle, les blés sont en graine!
Par quel chemin voulez-vous prendre?
Si tu voulais.
La chanson de l'absent.
Tantum Ergo.
O Salutaris.
Ave Maria.
O Filii et filiæ! (trio).
Fingal (cantate).
Polyphème et Galathée (cantate).

ŒUVRES DIVERSES

Romance sans paroles (piano et violoncelle).
Les Tourelles (piano quatre mains).
Trois trios de genre (piano, violon, violoncelle).

INÉDIT

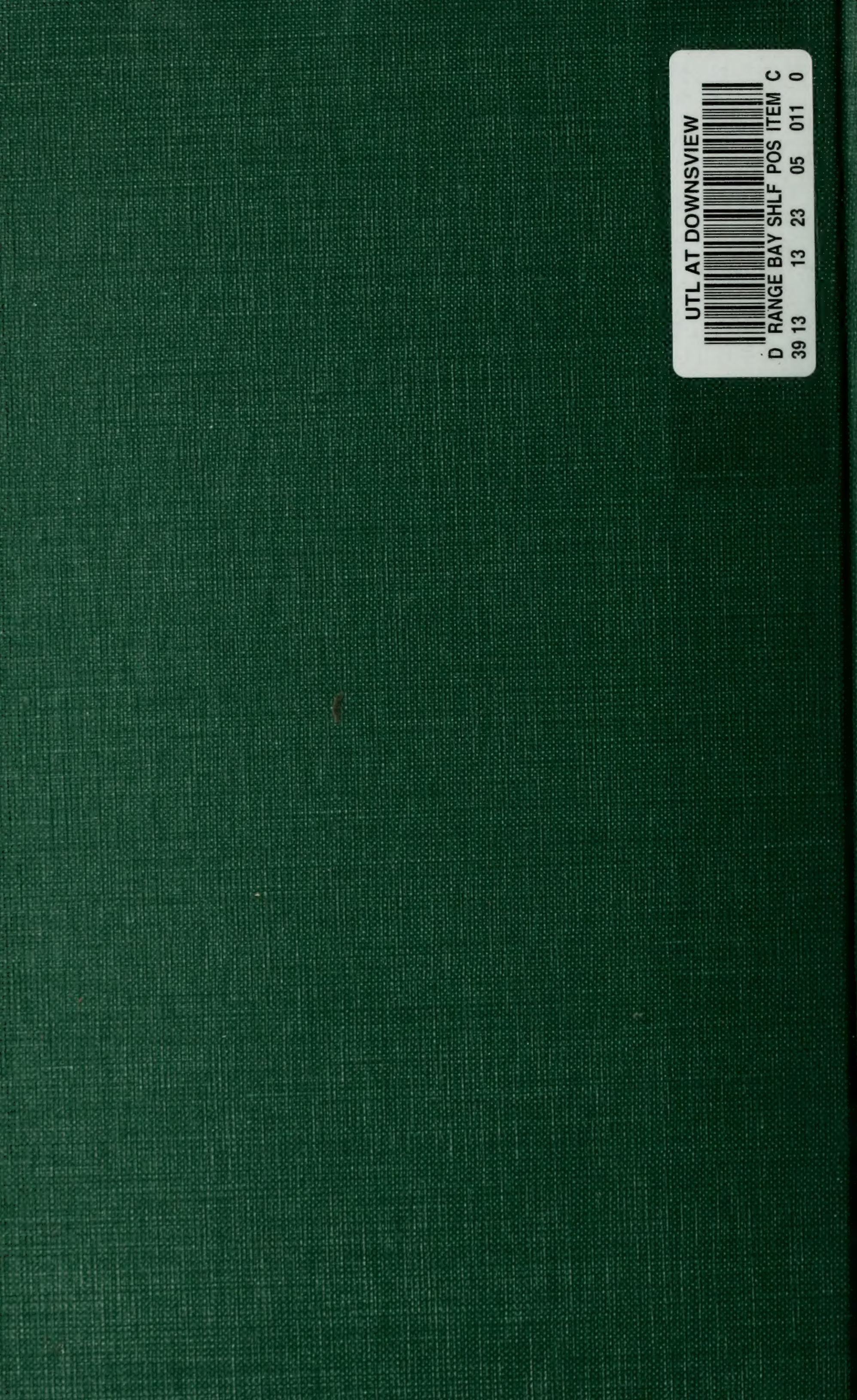
Ballet-symphonie (orchestre).
Quatuor (pour orgue, piano, violon, violoncelle).
Chœurs pour voix d'hommes.

TABLE DES MATIÈRES

Un Compositeur Valenciennois

EDMOND MEMBRÉE

La Roche-sur-Yon. — Imprimerie Centrale de l'Ouest


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 13 23 05 011 0